

Leo Dick

Gegen eine Logik des Fortschreitens. Das ›total Präsentische‹ in Schoecks Opern als Modell für eine zeitgemäße Musiktheaterkonzeption

Was vermag Othmar Schoeck Komponistinnen und Komponisten von heute noch zu sagen? Worin liegt die fortdauernde Aktualität seines Schaffens? Diese Fragen sind dazu geeignet, Tonsetzer und Neue-Musik-Forschende unserer Tage in Verlegenheit zu bringen. Es ist nun einmal leider so, dass die Komponisten einer ›gemäßigten Moderne‹, zu denen man Schoeck zählen darf,¹ im Rahmen der Geschichtsschreibung der Neuen Musik nach 1945 einer stillschweigenden Ächtung anheimgefallen sind. Und in der Tat: Nimmt man Theodor W. Adorno folgend den sogenannten ›Stand des Materials‹ zum alleinigen Bewertungsmaßstab für kompositorische Fortschrittlichkeit, fallen weite Teile des Schoeckschen Œuvres zwangsläufig unter das vernichtende Verdikt der epigonalen oder gar revisionistischen Rückständigkeit. Entsprechend wurden Schoecks Partituren auch kaum je zum Diskussionsgegenstand akademischer Kompositionsseminare oder sonstiger Debattenforen der Neuen Musik erhoben. Allen Emanzipationsbestrebungen der künstlerischen Erben zum Trotz hat das Denken der Nachkriegsavantgarde in den Kategorien einer radikalen Fortschritts- und Verweigerungsästhetik die Generation Boulez, Nono und Stockhausen offensichtlich überdauert. Mehr als nur rudimentär erhalten hat sich dabei auch bis heute die in der Frühromantik wurzelnde kunstreligiöse Aufladung der Neuen Musik. Seit den 1960er-Jahren präsentiert sich diese zudem in zwei Varianten: Der monotheistisch grundierten Ausprägung im Darmstädter Kreis trat mit John Cage eine zen-buddhistisch gefärbte Kunstauffassung gegenüber. Wie Bernhard Uske in seinem Essay *Klang statt Kirche* ausführt, entstand somit ein ›religiöses Kraftfeld‹ im Bereich der Neuen Musik.² In dieses spirituell aufgeladene Feld ließen sich randständige Phänomene wie Schoeck schlecht integrieren; sie taugten meist nicht einmal zum Feindbild.

Nicht erst aus gegenwärtiger Sicht mutet aber die mit implizitem Führungsanspruch verbundene Idee einerseits des Voranschreitens und andererseits des andächtigen Zusi-sich-selbst-Kommens reichlich obskurantisch-anmaßend an, zumal angesichts eines

- 1 Theodor W. Adorno wertet mit dem Begriff der ›gemäßigten Moderne‹ insbesondere die Musik Paul Hindemiths und Igor Stravinskijs ab und stellt kategorisch fest: »Gemäßigte Moderne gibt es, seit es Moderne gibt. Während sie sich als besonnen und von Experimentiersucht frei in die Brust wirft, waren ihre Ergebnisse stets matt und schwächlich.« Theodor W. Adorno: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a. M. 2003, S. 390.
- 2 Bernhard Uske: *Klang statt Kirche. Warum ist die neue Musik so religiös?*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 163/5 (September/Okttober 2002), S. 12–17, hier S. 12.

innerweltlichen Erfahrungshorizonts, der heute mehr denn je vom pluralistischen Nebeneinander, von der »Ungleichartigkeit des Gleichzeitigen«, wie Stefan Kunze treffend formulierte, dominiert wird.³ Sowohl der Rückzug in die Hermetik einer autonomen Tonsatzästhetik als auch die meditative Versenkung in die Tiefendimensionen des Klangs kann zwar als Einspruch gegen die Reizüberflutung einer Kulturindustrie gelesen werden, die Musik aller Epochen und sämtlicher Weltregionen jederzeit als Ware verfügbar macht. Man darf hier aber mit gleichem Recht einen prekären (und durchaus auch auf Vermarktbarkeit schielenden) Fluchtreflex in Richtung nebulöser Transzendenz vermuten, der sich schlecht mit dem aufklärerischen Ethos der Moderne verträgt und reichlich lebensfremd anmutet.

Nun steht die Neue Musik freilich schon längst nicht mehr ausschließlich unter dem Diktat Darmstädter Dekrete der 1950er-Jahre. Stattdessen ist mittlerweile die Einsicht gewachsen, dass Aktualisierungsschübe paradoxerweise gerade von der Beschäftigung mit musikalischen Strömungen der Vergangenheit ausgehen können, die einst als Verrat an der Moderne gebrandmarkt wurden. Insofern scheint nun auch die Zeit gekommen, den bislang als konservativ verschrienen Opernkomponisten Schoeck als revitalisierendes Korrektiv zur kunstreligiösen Belastung der Neuen Musik ins Feld zu führen. In Schoecks Bühnenwerk sticht nämlich die Diversität der gewählten szenischen Formate sowie ihrer jeweiligen musikalischen Ausformung ins Auge, die dem in der Neuen Musik bis vor nicht allzu langer Zeit vorherrschenden puristischen Ideal einer organischen Entwicklung und stilistischen Einheitlichkeit widerspricht. Bereits lange vor der einsetzenden Postmoderne reflektieren Schoecks Opern stattdessen eine pluralistische Welt und basieren auf einem non-linearen, heterogenen Geschichtsbild: Anstatt ein musikdramaturgisches Grundmodell zu entfalten und von Stück zu Stück konsequent, im Sinne einer quasi-göttlichen Gesetzmäßigkeit weiter zu entwickeln und zu modifizieren, stellt Schoeck in jedem seiner Bühnenwerke das musikalische Idiom, die Verhältnisse der Bühnenmittel zueinander und auch Format und Rahmung von Grund auf neu zur Disposition. Seinem Schaffen liegt somit eine weltzugewandte Neugier, ein forschender Impetus und ein Zug ins Offene zugrunde, der aus heutiger Sicht ausgesprochen modern wirkt.

Im Hinblick auf Schoecks ausgeprägte Experimentierfreude scheint insbesondere die Beschäftigung mit der Frage lohnend, wie seine Musik mit anderen Künsten interferiert und welches Kompositionsverständnis sich hierbei offenbart. Belebende Impulse gehen in dieser Hinsicht nicht allein von seiner *Penthesilea* aus, die allgemein als progressivste seiner Schöpfungen angesehen wird. Besonderes Innovationspotential hat vor

3 Stefan Kunze: Zur Gegenwart der Musik von Othmar Schoeck, in: Auseinandersetzung mit Othmar Schoeck. Ein Symposium, hg. von Stefan Kunze und Hans Jürg Lüthi, Zürich 1987, S. 8–18, hier S. 13.

allein die Variationsbreite seiner musikdramaturgischen Ansätze. Schon ein kurzer Blick auf die Anfangstakte seiner Oper *Das Schloss Dürande* lässt erahnen, wie engmaschig Schoeck in seinem Bühnenschaffen Klang und Szene, musikalische Komposition und theatrale Dramaturgie ineinander verschränkt und dabei deren Wechselverhältnis permanent neu verhandelt. Die Heterogenität des Gesamtwerks spiegelt sich im kompositorischen Detail.

Tableaudramaturgie als kompositorisches Modell in *Das Schloss Dürande* Zu Beginn der Oper *Das Schloss Dürande* springt Schoeck sogleich in *medias res* und verzichtet sowohl auf ein in sich geschlossenes orchestrales Vorspiel als auch auf eine gängige Form der Opernintroduktion mit einem Ensemble- oder Chorsatz. Lediglich acht rein instrumentale Takte grundieren die nächtlich-geheimnisvolle Atmosphäre des Anfangs, ehe der gedämpfte Dialog zwischen Renald und dem Wildhüter, die gemeinsam dem heimlichen Liebhaber von Renalds Schwester Gabriele auflauern, einsetzt. Die Basslinie der ersten vier Takte komplettiert von H ausgehend sukzessive die sechs Töne der Ganztonskala. Ihre pendelnde Harmonisierung abwechselnd in funktionell unverbundenen Moll- und Septakkorden unterstreicht den Eindruck eines ziel- und zentrumslosen Vagierens. Im Auftakt zu Takt fünf erfolgt unvermittelt eine harmonische Rückung. Der erste leiterfremde Ton in der Basslinie (D) wird zur dominantischen Vorbereitung des nun folgenden Orgelpunkts auf g, der fortan g-Moll als statisches tonikales Zentrum etabliert. Im Diskant wird dieses g-Moll sogleich chromatisch irisierend aufgefächert. Auch die einsetzenden Singstimmen erkunden vom Zentralton g ausgehend systematisch den gesamten chromatischen Tonraum. Nachdem der 'Ton ces' (in der Partie des Wildhüters) berührt und damit chromatische Vollständigkeit erreicht worden ist, erfolgt abrupt eine verkürzte Wiederaufnahme des einleitenden Klangfeldes. Dieses mündet ebenso unvermittelt in Gabrieles Lied hinter der Szene, das in einem modal gefärbten B-Dur steht und auf chromatische Alterationen sowohl in der Singstimme als auch in der Orchesterbegleitung fast vollständig verzichtet (siehe Abbildung auf Seite 150/151).

Der harmonische Kontrast zwischen diesen drei verschiedenen Klangfeldern wird auf der Ebene anderer Tonsatzparameter noch unterstrichen, etwa durch Wechsel in Tempo, Instrumentierung und Registrierung. Auch die Verräumlichung des Klangs dient der kompositorischen Strukturbildung: Das anfängliche musikalische Geschehen im Orchestergraben weitet sich schubweise auf die Bühne und Hinterbühne aus. Die Juxtaposition der kurzen Formbausteine bildet mit Mitteln des Tonsatzes *en miniature* die dramaturgische Disposition des ganzen Stücks ab. Das szenische Geschehen von *Schloss Dürande* wird nicht nach Kategorien einer linearen inneren Entwicklung geordnet, sondern unterliegt einer Dramaturgie der Tableaus. Ganz nach dem Vorbild der Pariser *Grand opéra* lassen Schoeck und sein Textdichter Hermann Burte in ihrem Werk

herausgehobene Augenblicke kontrastierenden Charakters aufeinanderprallen. Wie in den Schöpfungen Giacomo Meyerbeers und Eugène Scribes drückt sich hierdurch unter anderem die Kollision von mächtigen historischen Interessen und privaten Individualschicksalen aus. Die Schockdramaturgie der Grand opéra wird demnach sowohl zur Gestaltung des Plots herangezogen als auch in die Zellstruktur der Komposition einverleibt: Mikro- und Makrostruktur des Werks spiegeln einander.

Die Verknüpfung dieser kurzen ›Klangtableaus‹ auf der Ebene des Tonsatzes erfolgt dabei durch mittelbare, über weite Strecken des Werks reichende Beziehungen. Diese sind bei Schoeck stets das Resultat »einer präzise kalkulierten kompositorischen Konstruktion«.⁴ Wie schon der Blick auf die ersten Takte von *Schloss Dürande* belegt, konzipiert Schoeck seine Formverläufe als Parataxe: Er zielt auf Reihung und Entfaltung, nicht auf teleologische Zuspitzung. Das zur Verdeutlichung der anfänglichen szenischen Situation eingesetzte Konstruktionsprinzip kommt auch für größere formale Einheiten zur Anwendung: Schoecks musikdramaturgische Gesamtdisposition beruht auf Kontrast, Komplementarität, Analogie oder Parallelität der Formteile. Für *Schloss Dürande* findet Schoeck eine ganz spezifische Ausformung der grundlegenden Kompositionsweise, die sein gesamtes Opernschaffen kennzeichnet. Ein Vergleich zweier Werke Schoecks verdeutlicht deren Charakter. Treffend hat Stefan Kunze im Hinblick auf die *Penthesilea* bemerkt, das Werk werde von einem »total Präsentischen der Klänge« dominiert: »Die Tonverbindungen entbinden kaum Fortschreitung. Umso greller wirken die Klangereignisse für sich selbst.«⁵ In der *Penthesilea* bestehen diese emanzipierten Klangereignisse primär aus verabsolutierten akkordischen Mixturen und signalhaften Formeln. Diese werden im Zusammenspiel mit dem Bühnengeschehen zu tendenziell entsubjektivierten Chiffren einer pathologischen Exaltation. Im *Schloss Dürande* hingegen entfaltet das Tonmaterial selbst, jenseits seiner Manifestation in thematischen Gebilden, symbolische Bedeutung. So versinnbildlicht etwa das sukzessiv chromatisierte g-Moll-Feld zu Beginn Renalds wachsende Erregung, während der kontrastierende modale B-Dur-Abschnitt Gabrieleles unerschütterlicher Seelenruhe Ausdruck verleiht.

Penthesilea und *Das Schloss Dürande* stehen exemplarisch für ein Opernwerk, in dem das normative Formungsprinzip einer organischen motivisch-thematischen Entwicklung suspendiert wird zugunsten einer quasi-architektonischen Disposition des jeweiligen Materials. Zu Recht hat Hans-Joachim Hinrichsen die »konstruktivistisch-allegorische« Qualität dieser Kompositionsweise hervorgehoben: Die Zeichenhaftigkeit der

4 Hans-Joachim Hinrichsen: Das »Wesentliche des Kleist'schen Dramas«? Zur musikdramatischen Konzeption von Othmar Schoecks Operneinakter »Penthesilea«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59/4 (2002), S. 267–297, hier S. 280.

5 Kunze: Zur Gegenwart der Musik von Othmar Schoeck, S. 134.

Klangfeld A: ganztönige Basslinie, Pendelharmonien

VORHANG
Etwas breit

Piano

p legato

Klangfeld B: chromatisiertes g-Moll

bewegter

dominantischer Auftakt

Orgelpunkt

sukzessive Ergänzung zum chromatischen Total

Renald (flüsternd) *mf*

Ich kann es nicht glau - ben -

Wildhüter (flüstert) *mf*

Du wirst es seh'n!

(deutlicher)

Ein Frem - der zu mei - ner Schwe - ster

p

ABBILDUNG Das Schloss Dürande, Akt I, Beginn: Juxtaposition kontrastierender Klangfelder. © Universal Edition, Wien; mit freundlicher Genehmigung

Klangfeld A

Tempo I Gabriele (hinter dem Hause) rit. *p* *espr.*
 Ah
 R. *mf* Horch! Sie
 W. für m-i-ne Au-gen da
 Piano: *rit.* *mf*

Klangfeld B

Tempo I rit.
 R. *mf* Horch! Sie
 W. für m-i-ne Au-gen da
 Piano: *legato*

Klangfeld C: modal gefärbtes B-Dur

Breiter *p* [2]
 „Sie stand wohl am Fen-ster-bo-gen und flocht sich trau-rig ihr
 R. singt!
 Piano: *Breiter* *p* *weich* *pp* [2]

Klangchiffren wirkt sich bei Schoeck eben »nicht als Mittel der Herstellung von Unmittelbarkeit und Identifikation, sondern als ein Instrument von Objektivierung und Distanz« aus.⁶ Zu den zentralen kompositorischen Strategien dieser Distanznahme gehören auch Rückverweise auf historisch aufgeladene Formmodelle der traditionellen Oper. Im Falle von *Schloss Dürande* adaptiert Schoeck nicht einfach stillschweigend bewährte musikdramaturgische Verfahren einer vergangenen Epoche. Er setzt vielmehr ostentativ eine »Meta-Grand-opéra« in Szene und macht durch die transparente Zitierung des Vorbilds die seit dessen Hochphase verstrichene Zeit erfahrbar.

Grand opéra auf zweiter Stufe Opernhistorische Referenzen kennzeichnen Schoecks gesamtes Opernschaffen. Beat Föllmi hat auf den hohen Grad »an Verschiedenheit hinsichtlich des formalen Baus und der musikalischen Sprache« in Schoecks Bühnenwerken aufmerksam gemacht und dies auf die den Stücken inhärente Reflexion über Möglichkeiten musiktheatraler Formate zurückgeführt: Bei Schoeck werde »die Veranstaltung ›Oper‹ selbst zum Thema der Oper«. ⁷ Den produktiven Zugriff Schoecks auf präexistente musiktheatrale Formschemata deutet Föllmi treffend als metadiegetischen Kommentar zur Gattung Oper beziehungsweise zu deren Krise. Ob als Singspiel (*Erwin und Elmire*, op. 25), als expressionistischer Einakter (*Penthesilea*, op. 39), als Monodram (*Das Wandbild*, op. 28), als dramatische Kantate (*Vom Fischer un syner Fru*, op. 43) oder eben als Aktualisierung der französischen Grand opéra – Schoecks Opern reflektieren auf jeweils unterschiedliche Art ihre eigene Geschichtlichkeit und explizieren dadurch den künstlichen Charakter der Gattung.

Im Lichte der Frage nach der fortdauernden Aktualität Schoecks scheint es dringend geboten, diese konstruktiv-selbstreferentiellen Aspekte seines Schaffens endlich als Eigenwert zu begreifen. Ähnlich wie bei Igor Stravinskij stehen die Hervorbringungen der musiktheatralen Versuchsanordnungen bei Schoeck jeweils für sich und entziehen sich der historiografischen Logik einer linearen Material- und Formentwicklung. Stattdessen erkunden sie systematisch die Möglichkeiten, Musik und Theater miteinander zu verbinden und reflektieren zu diesem Zweck auf planvoll distanzierte Weise historische Ausprägungen der Gattung Oper. Was Hans-Joachim Hinrichsen im Hinblick auf die Beziehung der *Penthesilea* zu Strauss' *Elektra* und Wagners *Tristan und Isolde* festgestellt hat, gilt auch für Schoecks übrige Werke: Sein gesamtes Bühnenœuvre lässt Schlüsselmomente der Musiktheaterentwicklung »in vielfältig gebrochener Retrospek-

6 Hinrichsen: Das »Wesentliche des Kleist'schen Dramas«, S. 291.

7 Beat A. Föllmi: Nach Süden nun sich lenken. Die Krise der Gattung Oper als metadiegetischer Kommentar, in: *Die Worte vergrößern. Schoecks Opern im Spiegel der Kulturwissenschaften*, hg. von Beat A. Föllmi, Zürich 2000, S. 83–105, hier S. 88.

tive« erscheinen und entfaltet dadurch eine ganz eigenständige, »zeichenhafte Dimension«.⁸

Diese Dimension steht nach Ansicht des Verfassers aber eben nicht, wie etwa von Föllmi und in ähnlicher Weise von diversen anderen Schoeck-Exegeten suggeriert, unter den Vorzeichen einer romantischen »Sehnsucht nach einem verlorenen Paradies« oder eines nostalgischen Blicks zurück,⁹ sprich: einer Ästhetik der Sentimentalität, der Überwältigung und identifikatorischen Einfühlung. Die Transparenz, mit der Schoeck seine Prämissen, Methoden und Bezugspunkte offenlegt, zielt vielmehr auf ein Theater der Bewusstseinsbildung und wendet sich gegen gesellschaftliche Reflexe des Vergessens, Verdrängens und Ausblendens. Hinter der historischen, mythischen oder märchenhaften Fassade lassen seine Stücke dabei immer etwas von den gesellschaftlichen Widersprüchen ihrer Entstehungszeit erahnen.

Dies gilt ganz besonders und in teilweise unfreiwilliger Weise für *Das Schloss Dürrande*, sein szenisches *opus ultimum*. Die Wahl des Formmodells, das der Oper zugrunde liegt, markiert letztlich einen Tabubruch. Sie peilt unverhohlen die Revision eines quasi-offiziellen Geschichtsbilds an, denn Ende der 1930er-Jahre war die Gattung der Pariser Grand opéra bereits dem Vergessen anheimgefallen oder vielmehr: anbefohlen worden. Wagners auf Meyerbeers Werk gemünztes Verdikt »Wirkung ohne Ursache« hatte nunmehr seine vernichtende Kraft entfaltet.¹⁰ Dass Schoeck die offiziell unerwünschten historischen Spuren in seinem Werk bewusst hervorkehren und nicht etwa verwischen wollte, belegt der Dissens mit seinem Librettisten hinsichtlich der Gestaltung des Finales.¹¹ Entgegen dem ästhetischen Gebot der Tragikvermeidung im »Dritten Reich« beharrte Schoeck auf dem katastrophalen Ausgang der Handlung und damit auf einer zentralen Gattungskonvention der Pariser Grand opéra. Die Explosion am Ende des Werkes zitiert darüber hinaus ganz offen das Finale von Meyerbeers *Le Prophète*. Das ist nur ein Beispiel für die Aneignung einer ganzen Reihe von Motiven und Versatzstücken aus Klassikern wie *La Muette de Portici*, *Les Huguenots* und *Le Prophète*. Quasi auf zweiter Stufe wird dabei die romantisch-hochkulturelle Tendenz der Grand opéra zur Historisierung der Kunst selbst als geschichtliches Phänomen kenntlich gemacht. Die zumindest dem Opernkenner unmittelbar einsichtige Zitatebene, die das Werk im Zuge einer zeitlichen und räumlichen Kontextverschiebung gleichsam in Anführungszeichen setzt, trägt dazu bei, verschüttete Tiefenschichten des historischen Modells freizulegen. Es

8 Hinrichsen: *Das »Wesentliche des Kleist'schen Dramas«?*, S. 297.

9 Föllmi: *Nach Süden nun sich lenken*, S. 89.

10 Richard Wagner: *Oper und Drama* [1852], hg. und komment. von Klaus Kropfinger, Stuttgart 1994, S. 101.

11 Chris Walton beschreibt den Arbeitsprozess Schoecks und Burtes minutiös, vgl. Chris Walton: *Othmar Schoeck. Life and Works*, New York 2009, S. 245 ff.

geht Schoeck nicht etwa um die ungebrochene Restitution der angestaubten Sensations- und Überwältigungsästhetik der Grand opéra. Er sucht vielmehr nach einer Aktualisierung der Dimension des diskursiven Zeigens, der aufklärerischen Ideologie- und Metaphysikkritik, die sich zumindest bei den besten Werken der Gattung hinter deren spektakulären Schauwerten verbirgt.

Schoecks durchaus Brecht'sches Bestreben, ein scheinbar bekanntes Modell durch verfremdende und distanzierende Verfahren zur Kenntlichkeit zu entstellen, steht besonders im Falle von *Schloss Dürande* quer zu den ästhetischen Entwicklungstendenzen des Musiktheaters jener Zeit und auch der darauffolgenden Dekaden. Gerade darin läge aber potentiell der besondere Reiz einer Wiederaufnahme der Auseinandersetzung mit Schoecks Opernwerk aus heutiger kompositorischer Perspektive.

Schoeck als potentieller Motor eines musiktheatralen Paradigmenwechsels? Schoecks Opern sind hauptsächlich in der Zwischenkriegszeit entstanden. Sie sind damit in einer Schwellenperiode der Gattungsgeschichte angesiedelt, die das Verhältnis von Musik und Theaterbühne einer grundsätzlichen Überprüfung unterzieht und deren Verwerfungen und Umbrüche unsere Auffassung von musikalischem Theater bis heute prägen. Zwar hat Schoeck sich niemals als Vorreiter neuester Modeströmungen geriert – wie Chris Walton belegt, musste sein Schaffen vielmehr des Öfteren als Beispiel für die notorische »helvetische Stilverspätung« herhalten.¹² Dafür hat aber die Weimarer Experimentierfreude in seinem Werk womöglich nachhaltigere Spuren hinterlassen als bei manchen Komponistenkollegen. Im Gegensatz etwa zu Arnold Schönberg, Paul Hindemith oder Ernst Krenek ist bei Schoeck kaum etwas von den tiefgreifenden historischen Umbrüchen zu Beginn der 1930er-Jahre zu spüren. In einer Phase, in der einstige »Bürgerschreck[e]« zu »erschrockenen Bürger[n]« mutierten,¹³ führte Schoeck unbeirrt seine experimentellen Suchbewegungen fort und knüpfte dabei nahtlos an die Kunstpraxis der vergangenen Dekade an: Bekanntlich durchlief das progressive Musiktheater in den 1920er-Jahren eine äußerst dynamische und vielgestaltige Phase. Ob als Zeitoper, Kurzoper, Songspiel, episches Musiktheater oder Lehrstück – Formen eines antiillusionistischen Musiktheaters richteten sich gleichermaßen gegen das kunstreligiöse Pathos der nachwagnerschen Oper wie gegen die Emphase des damals noch nachhallenden Expressionismus. Unter den Vorzeichen einer Ästhetik der neuen Sachlichkeit setzte man nun

¹² Ebd., S. 4.

¹³ Der Publizist Ulrich Schreiber überträgt hierbei ein auf Erich Kästner bezogenes Zitat Robert Neumanns auf Hindemith; vgl. Ulrich Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene*, Bd. 3/I: *Die Geschichte des Musiktheaters. Das 20. Jahrhundert I: Von Verdi und Wagner bis zum Faschismus*, Frankfurt a. M. 2000, S. 538.

auf ironische Distanz und Verfremdung, auf musikalischen Stilpluralismus, der auch den Einsatz von Unterhaltungsmusik einschloss, auf kleine Besetzungen, intime Räume, direkte Publikumsansprache, auf Puppen-, Laien- und Mitmachtheater. Wie Ulrich Schreiber bemerkt, erlebte die Oper damals ihre bislang »letzte große soziokulturelle Blüte«,¹⁴ freilich um den Preis einer weitgehenden Aushöhlung der Gattungsidentität.

Der experimentelle Furor der Weimarer Zeit kam mit der Weltwirtschaftskrise 1929 abrupt zum Erliegen und wurde im Zuge der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland vollends abgewürgt. Nach 1945 galt das Ausdrucksvokabular der traditionellen Oper in progressiven Kreisen als kontaminiert und nicht restituierbar. An einer Wiederaufnahme und Fortführung der Weimarer Bühnenexperimente zeigte sich die Nachkriegsavantgarde uninteressiert. Aus Sicht des Darmstädter Kreises, der alsbald die Neue-Musik-Szene dominierte, konnte eine fundamentale Neukonfiguration des musikalischen Theaters nur über eine Phase des Rückzugs auf die Beschäftigung mit dem musikalischen Materialstand erfolgen und keinesfalls über eine produktive Auseinandersetzung mit überholten Formmodellen der untergegangenen bürgerlichen Kultur. Das zu Beginn der 1960er-Jahre aus dem Geist der Darmstädter Autonomieästhetik hervorgegangene und von Cages erweitertem Musikverständnis entscheidend befruchtete »Neue Musiktheater« eines Mauricio Kagel oder Dieter Schnebel kappte ganz bewusst die Verbindung zum Erbe der klassischen Oper.¹⁵ Den Exponenten dieser Musiktheaterästhetik blieb der künstlerische Ansatz, den »Griff in den reich gefüllten, weiter sich häufenden Gestalten-Fundus der Musikgeschichte« zu aufklärerischen Zwecken zu nutzen,¹⁶ der besonders Stravinskis und Schoecks Bühnenschaffen kennzeichnet, dementsprechend von Grund auf wesensfremd.

Bis vor kurzem war im Einzugsbereich des innovativen Musiktheaterbetriebs demnach vom Geist der 1920er-Jahre, der Schoecks Werk noch ein Jahrzehnt später durchweht, wenig zu spüren, dafür umso mehr von der historischen Zäsur, die darauf folgte. Erst in jüngerer Zeit scheint sich das Blatt zu wenden. Die Festivalausgabe der »Münchener Biennale für Neues Musiktheater« von 2016 etwa stand unter den Vorzeichen eines Paradigmenwechsels. Die neu berufenen Intendanten Daniel Ott und Manos Tsangaris, beide selbst Komponisten, positionierten die einst von Hans Werner Henze gegründete »Biennale« wörtlich als »offenes Experimentierfeld« und als »Nachwuchs-

¹⁴ Ebd., S. 520.

¹⁵ Der oft benutzte Begriff des »Neuen Musiktheaters« ist unscharf. Als pragmatisch hat sich Matthias Rebstock's Vorschlag erwiesen, den Terminus auf alle Formen anzuwenden, »die in einer Traditionslinie zu dem Musiktheater stehen, das besonders von Cage, Schnebel und Kagel in den 60er Jahren geprägt wurde.« Matthias Rebstock: Analyse im neuen Musiktheater. Diskussion interdisziplinärer Ansätze, in: Diskussion Musikpädagogik 18 (2003), S. 26–32, hier S. 26.

¹⁶ Uske: Klang statt Kirche, S. 15.

forum«. ¹⁷ Offensiv befördert wurde die produktive Auseinandersetzung mit Formaten und Rahmenbedingungen des Musiktheaters. In jeder einzelnen Produktion sollten zudem Verhältnisse und Rangfolge der einzelnen Bühnenmittel neu ausgehandelt werden. Nicht von der Hand zu weisen ist die Nähe dieser Ausrichtung zu experimentellen Plattformen der Weimarer Zeit wie etwa der »Deutschen Kammermusik Baden-Baden«, ¹⁸ beispielsweise hinsichtlich der Bevorzugung miniaturhafter Formen, der Eroberung theaterferner Räume, der Unterwanderung tradierter Stilhöhengebote, den Partizipationsprojekten, dem Einbezug audiovisueller Medien und vielem anderem.

Als nach wie vor bedeutendste Uraufführungsplattform des Neuen Musiktheaters ist die »Münchener Biennale« ein sehr brauchbarer Index für den gegenwärtigen Stand ästhetischer Entwicklungen in diesem Bereich. Es scheint, als stünde derzeit weniger das geschlossene Werk als vielmehr das *work in progress* im Fokus: kreative Prozesse, künstlerische Suchbewegungen. Dahinter steckt gemäß Tsangaris ein »forschender Impuls«, der das gegenwärtige Musiktheater umtreibt. ¹⁹ Hierin aber offenbart sich eine unverkennbare Tangente zum Schaffen Othmar Schoecks und anderer Vertreter einer gemäßigten Moderne. Festivalausrichtung und Programmgestaltung der »Biennale 2016« deuteten denn auch auf das Bestreben hin, die bislang unbewältigte Abnabelung von der Vätergeneration des Neuen Musiktheaters zu forcieren und sich der kunstreligiösen Schlacken der Nachkriegszeit zu entledigen. Nicht umsonst lautete das Festivalmotto »Original mit Untertiteln«: Es sollte zur kritischen Auseinandersetzung mit Geniekult und Schöpfungsmythos im Bereich der Neuen Musik herausfordern. Ott und Tsangaris bekundeten im Vorfeld die Absicht, ein Thema zu wählen, das die Übersetzungs-Qualitäten und Konjunktion der Teilsprachen »innerhalb des Musiktheaters, seiner Vorlagen, Libretti, Partituren, Aufführungen, Traditionen, Dokumentationen und Rezeptionsschichten« zum Gegenstand eines offenen kreativen Diskurses macht. ²⁰ Damit forderte

17 Daniel Ott/Manos Tsangaris: Musiktheater heute ... und die Münchener Biennale 2016, in: Positionen. Texte zur aktuellen Musik 106 (Februar 2016), S. 8–9, hier S. 9.

18 1927 wurden die »Donaueschinger Kammermusiktage« nach Baden-Baden verlegt. Das Musikfest hieß fortan »Deutsche Kammermusik Baden-Baden«. Der programmatische Rahmen des Festivals wurde am neuen Veranstaltungsort erheblich erweitert. In den Konzerten des Jahres 1927 etwa kamen neben Kammermusikwerken auch Kompositionen für mechanische Instrumente, Filmmusiken und kleine musikalische Bühnenstücke (beispielsweise Hindemiths Musiktheater-Sketch Hin und zurück) zur Aufführung. Vgl. hierzu Erich Doflein: Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927. Rückblicke nach 50 Jahren, in: Neue Zeitschrift für Musik 6/1977, S. 504.

19 Tsangaris im Gespräch mit David Roesner; vgl. David Roesner: Die Welt als Bühne und Plattform. Gedanken zu einem Gespräch mit Daniel Ott und Manos Tsangaris über die Neuorientierung der Münchener Biennale. Festival für Neues Musiktheater, in: Positionen. Texte zur aktuellen Musik 106 (Februar 2016), S. 10–13, hier S. 10.

20 Ott/Tsangaris: Musiktheater heute, S. 9.

die Festivalleitung zugleich eine Art historischen Bewusstseins ein, die der Avantgarde nach 1945 angesichts ihrer zentralen Denkfigur eines von der vielzitierten »Stunde Null« ausgehenden Neubeginns fremd war, sich aber mit Schoecks Kunstverständnis trifft.

Den derzeitigen Reformbestrebungen im Repertoirebereich des Neuen Musiktheaters stünden insofern eine vertiefte Auseinandersetzung mit den musikdramaturgischen Errungenschaften Schoecks und überhaupt eine Rückbesinnung auf den Weimarer Experimentiergeist gut zu Gesicht. Aus heutiger Sicht präsentiert sich Schoecks Musiktheater, das auf der konstruktiven Arbeit mit zeichenhaft aufgeladenen Chiffren basiert, als valable, bei Weitem nicht ausgereizte Alternative zur Ausdrucksober einerseits und andererseits zur ausschließlich selbstzentrierten experimentellen Bühnenkomposition. Von Werken wie *Schloss Dürande* geht insofern eine Aufforderung an jede folgende Komponistengeneration aus: Eine Aufforderung zu scheuklappenlosen Suchbewegungen abseits teleologischer Heilspfade. Schoeck gehört zweifellos zur Gruppe jener Künstler aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die nach den Worten des Komponisten und Musiktheoretikers Gösta Neuwirth jenes »andere Denken« vorweggenommen haben, »das im Mittelpunkt des jetzt Neuen, der gegenwärtigen Verwandlung steht. In dieser denkbaren Kultur und Kunst gibt es vielleicht kein Zentrum, keine Norm mehr, sondern die umfassende Teilnahme an dem, was von Menschen verschiedenartig hervorgebracht werden kann.«²¹

Die bereits zu Beginn der 1980er-Jahre formulierte Sentenz hat bis heute nichts an Aktualität eingebüßt: Dem von Neuwirth beschriebenen »anderen Denken« fällt nach wie vor die Aufgabe zu, sich jeglicher dünnhaft-selbstbezogener Abschottung im Bereich der Neuen Musik zu widersetzen. Es weist als Reaktion auf eine zunehmend als chaotisch und unübersichtlich empfundene Welt der Tonkunst einen dritten Weg jenseits der Flucht in die Abstraktion hyperkomplexer Tonsatzstrukturen oder aber in die spirituell grundierte Klangmeditation. Dieser Weg steht unter den Vorzeichen eines aufklärerischen Ethos, eben: eines kritisch forschenden Impulses. »Im Sinne der alten Funktion der *Artes liberales*« passt er, wie Uske trefflich formuliert, den Akt des Komponierens ein »in den Dienst an der sinnlichen Intelligenz der menschlichen Geschöpfe.«²²

21 Gösta Neuwirth: Musik um 1900, in: *Art Nouveau, Jugendstil und Musik*, hg. von Jürg Stenzl, Zürich 1980, S. 89–134, hier S. 90.

22 Uske: *Klang statt Kirche*, S. 15.

Inhalt

Vorwort 8

OPER IN BRAUNER ZEIT – DIE SITUATION 1943

Nils Grosch Populäres Musiktheater im ›Dritten Reich‹.
Zum Problem der politischen Deutung musikalischen Stils
und einer stilistischen Deutung von Verfolgung 13

Michael Baumgartner Die Staatsoper Unter den Linden unter
nationalsozialistischer Herrschaft. Repertoireopern,
Opernpremierer und Selbstzensur 23

Christian Mächler Szenen (k)einer Ehe. *Das Schloss Dürande*
am Zürcher Opernhaus und das ›Dritte Reich‹ 51

Erik Levi Resisting Nazism – Hartmann, Blacher and von Einem 78

Roman Brotbeck Zwischen Opportunismus, Bewunderung
und Kritik. Die französischen und schweizerischen
Berichte zum Mozart-Fest 1941 in Wien 96

»BOCKMIST«? – SCHOECKS »DAS SCHLOSS DÜRANDE«

Simeon Thompson Hermann Burte als ›Nazi-Dichter‹.
Zur Auseinandersetzung mit dem Librettisten von *Das Schloss Dürande* 117

Beat Föllmi »Othmar Schoeck wird aufgenordet«.
Schoecks Flirt mit dem nationalsozialistischen
Regime und die Reaktionen in der Schweiz 130

Leo Dick Gegen eine Logik des Fortschreitens. Das ›total
Präsentische‹ in Schoecks Opern als Modell für eine
zeitgemäße Musiktheaterkonzeption 146

Thomas Gartmann »Wenn aber diesen äußerlichen, von Burte verschuldeten
Schönheitsfehlern abgeholfen wäre, so hätten wir gewiß eine der prachtvollsten
Opern der neueren Musik.« Versuch einer Rückdichtung 158

Thomas Gartmann im Gespräch mit Mario Venzago und Francesco Micieli
Zurück zu Eichendorff! Eine poetische Rückdichtung 197

REZEPTION IM WANDEL

Ralf Klausnitzer »Deutscher aller deutschen Dichter«?
Joseph Eichendorff in der NS-Zeit 219

Angela Dedié Die Geschichte des Joseph Süß Oppenheimer, genannt Jud Süß.
Hintergründe der Uraufführung in der Auseinandersetzung mit der
romantischen Novelle Jud Süß und dem gleichnamigen
nationalsozialistischen Propagandafilm 254

Robert Vilain Hofmannsthal und das »Dritte Reich«.
Rezeption und fiktive Historie 267

Chris Walton Farbe bekennen. Schweizer Künstler
und der Apartheid-Staat 286

Chris Walton/Ralf Klausnitzer/Ulrike Thiele/Erik Levi/Mario Venzago
Verdammen, vergeben, verdrängen, verfremden? Ein Gespräch
über den Umgang mit Werken der NS-Zeit 312

Namen-, Werk- und Ortsregister 327

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 341

»ALS SCHWEIZER BIN ICH NEUTRAL«
Othmar Schoecks Oper Das Schloss Dürande
und ihr Umfeld • Herausgegeben von Thomas
Gartmann mit Simeon Thompson unter
redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 10



Dieses Buch ist im April 2018 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der Seria und der SeriaSans, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier Caribic cherry wurde von Igepa in Hamburg geliefert. Rives Tradition, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2018. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-90-1